
DIMENSÕES DA CULTURA E POLÍTICAS PÚBLICAS

ISAURA BOTELHO

*Pesquisadora e Coordenadora de Difusão do Centro de Estudos da Metrópole no Cebrap e
Diretora do Centro de Estudos da América Latina no Memorial da América Latina*

Resumo: O texto analisa o universo cultural sob a ótica das dimensões que permitem formular estratégias diversificadas de políticas públicas na área da cultura. Mencionam-se ainda os equívocos que ocorrem quando as decisões sobre o que se produz em termos de arte e de cultura ficam nas mãos dos setores de marketing das empresas. Defendendo uma ação mais efetiva das esferas públicas na área, o artigo aborda a importância dos mecanismos capazes de mapear o universo da produção e o da recepção nesse terreno, considerando o papel das pesquisas socioeconômicas da cultura.

Palavras-chave: políticas públicas; leis de incentivo; práticas culturais.

Neste artigo, pretende-se fazer algumas considerações sobre o universo da cultura tal como ele se apresenta do ponto de vista da elaboração de uma política pública. Para tanto, inicia-se pela discussão do porquê é necessário ter clareza das dimensões desse universo, distinguindo-se a cultura no plano do cotidiano daquela que ocorre no circuito organizado. Como se verá, tal distinção incide diretamente na definição de estratégias diversificadas, facilitando as formas de articulação entre as várias instâncias do poder público, ou seja, aquelas que deveriam estar formulando políticas, cada uma no seu âmbito, além de trazer uma orientação decisiva quando se busca uma divisão de responsabilidades eficaz e coerente entre as esferas federal, estadual e municipal, bem como quando se enfrenta o problema das formas de associação entre o público e o privado (parcerias efetivas e fontes de financiamento).

A premissa, aqui, é a de que a tônica do setor é um recuo na formulação de políticas públicas globais, no sentido pleno do termo, embora se fale muito em política cultural. Hoje, é o financiamento de projetos, tomados isoladamente, que assumiu o primeiro plano do debate – através das diversas leis de benefício fiscal existentes no país –, o que requer uma avaliação criteriosa. É isso o que será feito neste artigo, comentando os equívocos que ocorrem quando os poderes públicos, por escassez de recursos e/ou por omissão deliberada, deixam as decisões sobre o

que se produz em termos de arte e de cultura nas mãos dos setores de marketing das empresas. Desta forma, os projetos ficam incomodamente dependentes do capital de relações sociais de cada agente criador ou de cada instituição. Assim, o mercado e as relações mundanas tornam-se preponderantes, ao invés de serem um complemento do financiamento público.

A discussão do que se entende por cultura e a avaliação do quadro hoje hegemônico nas diferentes esferas do Estado serão conduzidas aqui na direção de uma defesa da formulação mais incisiva de políticas públicas, as quais, para serem eficazes, precisam de mecanismos capazes de mapear não só o universo da produção (tarefa mais fácil), mas também o da recepção nesse terreno, o que recomenda uma consideração do problema das pesquisas socioeconômicas na área da cultura. A parte final do texto tratará dessa questão, caracterizando a produção de conhecimento sobre a efetiva “vida cultural” da população, entendida como o conjunto de práticas e atitudes que têm uma incidência sobre a capacidade do homem de se expressar, de se situar no mundo, de criar seu entorno e de se comunicar. A vida cultural do indivíduo não se faz apenas através do uso do chamado tempo livre e do dispêndio de dinheiro, mas comporta também atitudes em períodos em que o que domina não parece ser cultural, como o tempo do trabalho, o do transporte, por exemplo. Conhecer estas várias faces do cotidiano é fundamental

para a formulação de políticas públicas conseqüentes na área.

DUAS DIMENSÕES DA CULTURA: A ANTROPOLÓGICA E A SOCIOLÓGICA

Embora as duas dimensões – antropológica e sociológica – sejam igualmente importantes, do ponto de vista de uma política pública, exigem estratégias diferentes.¹ Dadas suas características estruturais, devem ser objeto de uma responsabilidade compartilhada dentro do aparato governamental em seu conjunto. A distinção entre as duas dimensões é fundamental, pois tem determinado o tipo de investimento governamental em diversos países, alguns trabalhando com um conceito abrangente de cultura e outros delimitando o universo específico das artes como objeto de sua atuação. A abrangência dos termos de cada uma dessas definições estabelece os parâmetros que permitem a delimitação de estratégias de suas respectivas políticas culturais.

Na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. Desta forma, cada indivíduo ergue à sua volta, e em função de determinações de tipo diverso, pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade. Desse modo, a cultura fornece aos indivíduos aquilo que é chamado por Michel de Certeau, de “equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários”.

Os fatores que presidem a construção desse universo protegido podem ser determinados pelas origens regionais de cada um, em função de interesses profissionais ou econômicos, esportivos ou culturais, de sexo, de origens étnicas, de geração, etc. Na construção desses pequenos mundos, em que a interação entre os indivíduos é um dado fundamental, a sociabilidade é um dado básico.²

Para que a cultura, tomada nessa dimensão antropológica, seja atingida por uma política, é preciso que, fundamentalmente, haja uma reorganização das estruturas sociais e uma distribuição de recursos econômicos. Ou seja, o processo depende de mudanças radicais, que chegam a interferir nos estilos de vida de cada um, nível em que geralmente as transformações ocorrem de forma bem mais lenta: aqui se fala de hábitos e costumes arraigados, pequenos mundos que envolvem as relações familiares, as relações de vizinhança e a sociabilidade num sentido amplo, a organização dos diversos espaços por onde se circula habi-

tualmente, o trabalho, o uso do tempo livre, etc. Dito de outra forma, a *cultura é tudo* que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando.

Por sua vez, a dimensão sociológica não se constitui no plano do cotidiano do indivíduo, mas sim em âmbito especializado: é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. Para que essa intenção se realize, ela depende de um conjunto de fatores que propiciem, ao indivíduo, condições de desenvolvimento e de aperfeiçoamento de seus talentos, da mesma forma que depende de canais que lhe permitam expressá-los.

Em outras palavras, a dimensão sociológica da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria. Ela compõe um universo que gere (ou interfere em) um circuito organizacional, cuja complexidade faz dela, geralmente, o foco de atenção das políticas culturais, deixando o plano antropológico relegado simplesmente ao discurso.

Deixam-se de lado, aqui, as construções que ocorrem no universo privado de cada um, abordando-se aquelas que, para se efetivarem, dependem de instituições, de sistemas organizados socialmente: uma organização da produção cultural que permite a formação e/ou aperfeiçoamento daqueles que pretendem entrar nesse circuito de produção, que cria espaços ou meios que possibilitam a sua apresentação ao público, que implementa programas/projetos de estímulo, que cria agências de financiamento para os produtores. Em outras palavras, trata-se de um circuito organizacional que estimula, por diversos meios, a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, ou seja, aquilo que o senso comum entende por cultura.

Neste caso, há um circuito que, por ser socialmente organizado, é mais visível e palpável. Ao contrário da cultura na dimensão antropológica, aqui é mais “fácil” planejar uma interferência e buscar resultados relativamente previsíveis. Trata-se de expressão artística em sentido estrito. É nesse espaço que se inscreve tanto a produção de caráter profissional quanto a prática amadorística. É aqui também que existe todo o aparato que visa propiciar o acesso às diversas linguagens, mesmo como prática descompromissada, mas que colabora para a formação de um público consumidor de bens culturais.

O fato de se estar diante de um universo institucionalizado faz com que este seja, por suas próprias características, o campo privilegiado pelas políticas culturais, já que

possui uma visibilidade concreta. Neste espaço, tais políticas podem ter uma ação efetiva, pois se está falando de uma dimensão que permite a elaboração de diagnósticos para atacar os problemas de maneira programada, estimar recursos e solucionar carências, através do estabelecimento de metas em curto, médio e longo prazos.

As políticas culturais, isoladamente, não conseguem atingir o plano do cotidiano. Para que se consiga intervir objetivamente nessa dimensão, são necessários dois tipos de investimento. O primeiro é de responsabilidade dos próprios interessados e poderia ser chamado de estratégia do ponto de vista da demanda. Isto significa organização e atuação efetivas da sociedade, em que o exercício real da cidadania exija e impulse a presença dos poderes públicos como resposta a questões concretas e que não são de ordem exclusiva da área cultural. Somente através dessa militância poder-se-á “dar nome” – no sentido mesmo de dar existência organizada – a necessidades e desejos advindos do próprio cotidiano dos indivíduos, balizando a presença dos poderes públicos.

Do ponto de vista estrito de uma política cultural, a dimensão antropológica necessita penetrar no circuito mais organizado socialmente, característica fundamental da outra dimensão, a sociológica. E isso só é possível a partir de uma articulação das pessoas diretamente interessadas, unindo, pelos laços de solidariedade, demandas dispersas em torno de objetivos comuns, formalizando-as de modo a dar essa visibilidade ao impalpável, em torno de associações de tipos diversos.

O segundo tipo de investimento refere-se à área de cultura dentro do aparato governamental. Uma política cultural que queira cumprir a sua parte tem de saber delimitar claramente seu universo de atuação, não querendo chamar a si a resolução de problemas que estão sob a responsabilidade de outros setores de governo. Ou seja, ela participará de um consórcio de instâncias diversificadas de poder, precisando, portanto, ter estratégias específicas para a sua atuação diante dos desafios da dimensão antropológica. Junto aos demais setores da máquina governamental, a área da cultura deve funcionar, principalmente, como articuladora de programas conjuntos, já que este objetivo tem de ser um compromisso global de governo. Isso significa dizer que, enquanto tal, a cultura, em sentido lato, exige a articulação política efetiva de todas as áreas da administração, uma vez que alcançar o plano do cotidiano requer o comprometimento e a atuação de todas elas de forma orquestrada, já que está se tratando, aqui, de qualidade de vida. Para que isso realmente se torne efetivo, a área cul-

tural depende, mais do que tudo, da força política que consiga ter junto ao poder Executivo.

Chama-se a atenção, ainda, para um aspecto de ordem estrutural: se é possível afirmar que a cultura, do ponto de vista antropológico, é a expressão das relações que cada indivíduo estabelece com seu universo mais próximo, em termos de uma política pública, ela solicita, por sua própria natureza, uma ação privilegiadamente municipal. Ou seja, a ação sociocultural é, em sua essência, ação micro que tem no município a instância administrativa mais próxima desse fazer cultural. Embora esta deva ser preocupação das políticas de todas as esferas administrativas, o distanciamento que o Estado e a Federação têm da vida efetiva do cidadão dificulta suas ações diretas. No entanto, é claro que não as impede. Em primeiro lugar, seu apoio as legitima politicamente. Em segundo, estas duas instâncias podem ter ações diretas, mas sempre em parceria com o nível municipal – que deve ser sempre o propulsor de qualquer ação conjunta.

Embora uma das principais limitações das políticas culturais seja o fato de nunca alcançarem, por si mesmas, a cultura em sua dimensão antropológica, esta dimensão é, no entanto, geralmente eleita como a mais nobre, já que é identificada como a mais democrática, em que todos são produtores de cultura, pois ela é a expressão dos sentidos gerados interativamente pelos indivíduos, funcionando como reguladora dessas relações e como base da ordem social. Por isso mesmo, ela acaba sendo privilegiada pelo discurso político, principalmente nos países do Terceiro Mundo, onde os problemas sociais são gritantes e suas economias dependentes. Tem-se a situação paradoxal de ver os setores mais democratas e os mais conservadores partilhando uma separação estanque entre o erudito e o popular: uns vendo neste último o apanágio dos valores nacionais não contaminados; e outros vendo nele o espelhamento de uma pobreza e de um atraso a serem rejeitados. Tal separação não se justifica, pois a dinâmica do processo é outra, sendo marcada por uma comunicação recíproca entre os setores, ressalvadas as diferenças e mesmo conflitos que, no entanto, não autorizam a visão do popular como sinônimo de identidade nacional ou de atraso e nem permitem assumir a erudição como algo negativo porque mecanicamente associada a valores de uma elite que rejeita o nacional e prefere valores importados.

De qualquer forma, uma política cultural que defina seu universo a partir do pressuposto de que “cultura é tudo” não consegue traduzir a amplitude deste discurso em mecanismos eficazes que viabilizem sua prática. Por isso

mesmo, torna-se imprescindível reconhecer os limites do campo de atuação, de forma a não serem criadas ilusões e evitando que os projetos fiquem apenas no papel, reduzidos a boas intenções.

Além disso, não se pode esquecer que a área da cultura tende a ser vista como acessória no conjunto das políticas governamentais, qualquer que seja a instância administrativa. Quase sempre são os militantes da área cultural (criadores, produtores, gestores, etc.) os únicos a defender a idéia de que a cultura perpassa obrigatoriamente todos os aspectos da vida da sociedade e de que, sem ela, os planos de desenvolvimento sempre serão incompletos e, como alguns defendem, fadados ao insucesso. Isto não impede, entretanto, que essa posição seja proclamada por políticos de diversos matizes ideológicos – o que demonstra seu potencial retórico –, servindo igualmente a populismos de esquerda e de direita. Porém, na prática, a premissa só vem sendo assumida para valer pelo próprio setor cultural, sempre o mais pobre e desprestigiado. Percebendo a amplitude dessas responsabilidades, ele as assume para si, embora sejam de toda a sociedade. Daí advém um grande paradoxo, que se deve procurar evitar: mesmo considerando experiências de políticas culturais democráticas, a dimensão antropológica termina também por ficar, em função de suas limitações concretas, reduzida ao plano retórico. Assim, a dimensão sociológica – por suas características próprias – acaba sendo a sua beneficiária mais evidente.³

Por tais razões, a intervenção nesse universo privado, em que cada indivíduo constrói e regula suas relações com o mundo, só pode se dar quando este pressuposto for incorporado por todas as áreas e instâncias administrativas de governo, condição para que os planos de desenvolvimento possam efetivamente levar em conta a dimensão cultural.

No Brasil, há bons exemplos de políticas democráticas desencadeadas por governos municipais. Nesses casos, a qualidade de vida da população vem sendo um dos objetivos dessas políticas culturais. No entanto, o maior ganho deste comprometimento foi o de ter ampliado a visibilidade da área cultural na maioria destas gestões, o que não significa que tenha havido ganhos de natureza propriamente cultural.⁴ Esta maior visibilidade também não garantiu que esses governos tenham incorporado a cultura como um pressuposto de suas políticas nas demais áreas de governo. De qualquer forma, essas experiências confirmam que é mais fácil lutar pela ampliação do espaço político como estratégia específica da área da cultura junto aos governos municipais. Em função de sua proximidade – indiscutivelmente maior – do viver e do fazer cotidia-

nos dos cidadãos, esses governos tornam-se mais suscetíveis às demandas e pressões da população. Seria como dizer que a falta de visibilidade institucional da dimensão antropológica da cultura tem alguma compensação através da proximidade do eleitorado, que deve cumprir seu papel nessa luta.⁵ Ao mesmo tempo, a arena política nacional, principalmente num momento de redução da presença do Estado nas políticas sociais, a torna mais e mais abstrata.

Nesse sentido, a cultura, em sua dimensão antropológica, não é uma responsabilidade específica do setor governamental dela encarregado: ou ela é uma diretriz global de governo, ou não poderá existir efetivamente como política específica. A área cultural dificilmente terá meios e poderes para assumir esse desafio sozinha. A ênfase dada aqui a esta dimensão mais complexa do problema não significa a minimização dos desafios e a relevância do que se passa na dimensão sociológica, em que o quadro institucionalizado para a produção das artes, dos espetáculos, das exposições e dos eventos de natureza variada torna as tarefas, de imediato, mais exequíveis com os recursos da própria área da cultura. Nunca será demais reiterar o quanto as duas dimensões são igualmente importantes e têm questões próprias a serem tratadas de forma articulada. É preciso evitar que elas sejam associadas à dicotomia cultura popular *versus* cultura erudita, como se estas fossem pólos excludentes e representassem, em si mesmas, opções ideológicas. Questões de democracia e de identidade nacional não se reduzem à defesa do popular entendido como apanágio do valor e da autenticidade. Estão em jogo a circulação das várias formas de expressão e conhecimento, o uso de linguagens diversificadas e a promoção das formas de cultura que permitam avançar tanto em termos de arte quanto de qualidade de vida. Tal promoção depende de esforço articulado, de aplicação racional de recursos sempre escassos, de saber ampliar, para benefício das práticas culturais, os parceiros do jogo. Tudo isto exige a ação efetiva das várias esferas do Estado na formulação de políticas públicas para a área, sem as quais é difícil imaginar a contribuição da cultura ao desenvolvimento, notadamente quando este é entendido como combate às barreiras de ordens social, simbólica e econômica que marcam uma nação dividida.

A PRODUÇÃO E A RECEPÇÃO: POLÍTICAS PÚBLICAS E FINANCIAMENTO DA CULTURA

A produção cultural brasileira hoje deve sua atividade basicamente às leis de incentivo fiscal federal, estaduais

e municipais. Os recursos orçamentários dos órgãos públicos, em todas as esferas administrativas, são tão pouco significativos que suas próprias instituições concorrem com os produtores culturais por financiamento privado. Isso contrasta com passado recente (anos 70-80), quando a responsabilidade maior pelo suporte a esta produção era dos poderes públicos, por meio de políticas culturais mais efetivas. O governo de Fernando Collor de Mello veio definitivamente colocar um fim a esse período, com a destruição promovida nas instituições federais responsáveis pelo patrimônio histórico e artístico nacional e pela ação cultural e artística. Esse movimento teve repercussão sensível nas esferas estaduais e municipais.

Afora nossa dolorosa particularidade histórica, esta busca pelo patrocínio privado reflete o movimento mundial iniciado nos anos 80 e motivado pela crise econômica e pelas soluções procuradas dentro do chamado quadro neoliberal, no qual os governos começaram a cortar seus financiamentos para as áreas sociais e, mais particularmente, para a cultura. Poucos são os países que não acompanharam esse movimento, sendo a França o que mais se destaca nesse panorama, mantendo a tradição de presença maciça do Estado no financiamento às atividades artísticas e culturais.⁶

Se esse movimento mundial traz, por um lado, problemas que devem ser discutidos, por outro, tem alguns aspectos positivos. Começando por estes últimos, no caso brasileiro, por exemplo, ele resultou numa mobilização maior de artistas e produtores que foram obrigados a sair a campo em busca de patrocínio privado para o desenvolvimento de suas atividades, deixando de ver os poderes públicos como os principais responsáveis pelo suporte ao seu trabalho. Também como consequência dessas novas necessidades, vêm sendo criadas associações de vários tipos, tanto para a promoção direta de projetos de natureza artística e cultural, quanto para auxiliar a manutenção de instituições como museus, teatros, cinematecas, entre outras. Nesta criação de organismos descentralizados pode-se observar, por um lado, um movimento bastante saudável em direção a uma diversificação de atividades fora da tutela do poder público e, por outro, a participação de um espectro mais amplo da sociedade, no caso das grandes instituições.

Quanto aos problemas mencionados, estes são provocados por um equívoco de base: hoje, o financiamento a projetos assumiu o primeiro plano do debate, empanando a discussão sobre as políticas culturais. Render-se a isso significa aceitar uma inversão no mínimo empobrecedora: o financiamento da cultura não pode ser analisado independentemente das políticas culturais. São elas que de-

vem determinar as formas mais adequadas para serem atingidos os objetivos almejados, ou seja, o financiamento é determinado pela política e não o contrário. Mesmo quando se transferem responsabilidades para o setor privado, isso não exclui o papel regulador do Estado, uma vez que se está tratando de renúncia fiscal e, portanto, de recursos públicos. Um exemplo recente que ilustra bem essa situação é aquilo que vem sendo chamado de “retomada do cinema brasileiro”: a falta de uma política global para o setor faz com que a questão da produção se resolva no terreno aleatório das políticas de marketing de empresas “patrocinadoras” (com dinheiro totalmente público) que não atuam no setor, desvinculando radicalmente a fonte pagadora do processo de produção, impedindo deste modo uma organização do cinema brasileiro segundo uma política mais racional, seja na direção de conquista de espaço no mercado, seja na direção de um cinema de densidade crítica. Além disso, a desregulamentação total do mercado promovida no governo Collor ainda não encontrou uma correção mais consistente, persistindo o grave problema da exibição. Contando com a mobilização de produtores, diretores e profissionais da área no chamado Congresso do Cinema Brasileiro (fórum de debate e formulação de projetos institucionais capazes de definir um novo desenho para a área), estão finalmente em pauta diretrizes para a reorganização da área, no sentido de permitir a articulação de seus vários aspectos, incluído o da formação e reconquista de platéias, que hoje reduziram a participação dos filmes nacionais a cerca de 7% do mercado (no final dos anos 70, atingiu-se 35% de audiência).

Mesmo nos países onde o investimento privado prevalece sobre o dos poderes públicos, como é o caso dos Estados Unidos, o Estado não deixa de cumprir um papel importante na regulação desse investimento, além de manter uma presença no financiamento direto das atividades artísticas e culturais, cumprindo uma missão de correção das desigualdades econômicas e sociais, quer de Estados da federação, quer de minorias étnicas e culturais. Desta forma, os poderes públicos nos Estados Unidos (nas diversas instâncias administrativas) são um dos principais suportes da vigorosa vanguarda artística americana, por exemplo. Sua presença, em termos de uma política pública, se dá pelo estabelecimento tanto de mecanismos de obrigatoriedade de parceria com Estados e municípios – o que leva à triplificação dos recursos investidos em âmbito federal (*matching grants*)⁷ quanto de uma ampla política fiscal que beneficia, quer direta quer indiretamente, o setor artístico e cultural. Ou seja, se, por um lado, não há uma política clara-

mente formulada para o setor, por outro, tem-se um sistema pluralístico que, funcionando de maneira articulada, atende à variedade de expressões artísticas e de grupos que possuem, reivindicações específicas.

Claro que o financiamento é um dos mais poderosos mecanismos para a consecução de uma política pública, já que é através dele que se pode intervir de forma direta na solução de problemas detectados ou no estímulo de determinadas atividades, com impactos relativamente previsíveis. Em outras palavras, para que um sistema efetivo de financiamento às atividades culturais funcione é obrigatório que se estabeleça uma política pública, em que parcerias – tanto entre áreas de governo, num plano horizontal, quanto entre as três instâncias administrativas, num plano vertical – são fundamentais para conquistar novas fontes privadas de financiamento. Conseqüentemente, para que os incentivos fiscais funcionem é necessário que haja um clima de recepção favorável a eles na sociedade e, nesse sentido, a postura do governo com relação à cultura e às artes é fundamental. Os estudos comparativos sobre a matéria comprovam a importância, junto aos potenciais financiadores privados, da chancela dada pelo poder público a um determinado projeto ou instituição através de sua participação financeira, mesmo que seja pequena.

Como toda política pública, as políticas culturais também necessitam prever, em seu planejamento, as suas fontes e mecanismos de financiamento. No entanto, é a clareza quanto às prioridades e às metas a serem alcançadas em curto, médio e longo prazos que possibilitará a escolha de estratégias diversificadas e adequadas para o financiamento das atividades artísticas e culturais.

Sabe-se que uma política pública conseqüente não se confunde com ocorrências aleatórias, motivadas por pressões específicas ou conjunturais; não se confunde também com ações isoladas, carregadas de boas intenções, mas que não têm conseqüência exatamente por não serem pensadas no contexto dos elos da cadeia criação, formação, difusão e consumo. Ou seja, uma política pública exige de seus gestores a capacidade de saber antecipar problemas para poder prever mecanismos para solucioná-los. Ter um planejamento de intervenção num determinado setor significa dar importância a ele, e não, como parecem acreditar alguns, cometer uma ingerência nos conteúdos da produção. Significa, isto sim, o reconhecimento, por parte dos governantes, do papel estratégico que a área tem no conjunto das necessidades da nação.⁸ O Estado fomentador é aquele que vê com clareza os problemas que afetam a área cultural em todos os elos da cadeia da criação – produ-

ção, difusão, consumo – e sabe se posicionar, dividir responsabilidades com potenciais parceiros governamentais em todas as instâncias administrativas e, finalmente, conchamar a sociedade a assumir sua parte. Não cabe aqui a descrição de todas as responsabilidades decorrentes dos elos da produção cultural, mas é importante lembrar que a infra-estrutura necessária para se manter a área é imensa e de caráter diverso e pouco visível (em termos de retorno de imagem). Claro que os poderes públicos sozinhos não dão conta da tarefa. No entanto, é através da formulação de uma política cultural que se poderá hierarquizar as prioridades e pensar numa política de diversificação de fontes de financiamento, quadro dentro do qual uma lei de benefício fiscal é apenas um dos aspectos possíveis.⁹ Isto implica também estratégias de comprometimento de outras instâncias do poder público, nas quais a negociação política é fundamental. Trata-se aqui do estabelecimento de mecanismos que forcem a participação de Estados e municípios – além da conquista da iniciativa privada. No caso desta última, vale insistir que mesmo esta fonte depende, em última instância, de uma vontade política do poder público, que abre mão de parte de impostos que lhe são devidos e transfere, para a sociedade civil, o direito de escolher os projetos ou instituições para investir estes recursos.

Os problemas existentes hoje no Brasil, quanto à captação de recursos via leis de incentivo fiscal, relacionam-se ao fato de produtores culturais de grande e pequeno portes lutarem pelos mesmos recursos, num universo ao qual se somam as instituições públicas depauperadas, promovendo uma concorrência desequilibrada com os produtores independentes. Ao mesmo tempo, os profissionais da área artístico-cultural são obrigados a se improvisar em especialistas em marketing, tendo de dominar uma lógica que pouco tem a ver com a da criação. Aqui, tem-se um aspecto mais grave e que incide sobre a qualidade do trabalho artístico: projetos que são concebidos, desde seu início, de acordo com o que se crê que irá interessar a uma ou mais empresas, ou seja, o mérito de um determinado trabalho é medido pelo talento do produtor cultural em captar recursos – o que na maioria das vezes significa se adequar aos objetivos da empresa para levar a cabo o seu projeto – e não pelas qualidades intrínsecas de sua criação. “Antes de qualquer coisa, identificar as necessidades das empresas” é a dica fundamental dada por um profissional do marketing aos produtores culturais, numa revista especializada (*Marketing Cultural*, 1998:33). Um bom exemplo é o caso dos museus mais importantes que,

tendo enormes problemas para a manutenção de seus espaços e coleções, vêm optando muitas vezes pelas exposições espetáculo que atraem um grande público, é verdade, mas que, antes de tudo, interessam aos patrocinadores.

Mesmo sabendo que o interesse das empresas não é nada inocente, é fato positivo verificar que elas começam a considerar o patrocínio cultural com maior naturalidade, graças às campanhas governamentais, ao esforço dos produtores e à presença na mídia. No entanto, ainda há muito o que se fazer no sentido de quebrar as resistências de um empresariado refratário a esse universo, num país que não tem tradição histórica de participação ativa da sociedade no investimento social e cultural. Existem países que criam associações especificamente para o desenvolvimento de um mecenato empresarial responsável, visando o estabelecimento de uma relação entre patrocinador e patrocinado que ultrapasse aquelas de natureza comercial. Nesse caso, o objetivo é o de que a empresa, sem abrir mão de seu investimento em imagem, promova uma política cultural própria, pelo menos em médio prazo.¹⁰

Deve-se destacar, ainda, que uma lei de incentivos fiscais específica para a cultura não é o único instrumento capaz de carrear recursos para o setor. Várias são as formas que este tipo de suporte fiscal pode assumir de modo a refletir uma política efetiva de governo, mesmo na tônica da “retirada do Estado”. Ao se considerar a combinação entre as diversas possibilidades que uma legislação ampla permite, tem-se, como vantagem adicional, uma distribuição dos encargos do auxílio à área cultural por diversos setores de governo. Outro aspecto importante é que a alocação de benefícios apoiada em um leque de medidas fiscais diminui o impacto que os cortes de leis específicas têm sobre a área em seu conjunto. Na Holanda, por exemplo, o grande subsídio dado ao teatro advém da existência do seguro-desemprego e não do suporte direto às atividades teatrais. Da mesma forma, o teatro mais comercial da Broadway, em Nova York, acaba tendo o mesmo tipo de patrocínio governamental indireto, ou seja, a classe teatral tem o apoio de uma lei trabalhista que atende à sociedade em geral (Botelho, 1997).

Em geral, os governos vêm nos incentivos fiscais uma forma de oferecer recursos sem precisar, necessariamente, aumentar de maneira efetiva seus orçamentos. Em alguns casos, e este lamentavelmente parece ser o brasileiro, as leis de incentivo vêm servindo não só para desviar a atenção da diminuição dos orçamentos públicos, como, principalmente, para substituí-los. E, o que é pior, sob a égide do incentivo, gasta-se muito mais dinheiro público em cer-

tas atividades (que, espertamente, inflacionaram os seus custos) do que em momentos nos quais havia uma agência de governo para organizar o setor, como é o caso do cinema: nos anos 70, época da Embrafilme, gastava-se em dólares menos da metade do que se gasta hoje com a produção e comercialização de filmes.

Por outro lado, sabe-se que a lógica do mercado é a da visibilidade, e que nele não se quer correr riscos. Desta forma, alguém acredita ser possível que a arte inovadora, experimental, portanto não legitimada e altamente arriscada, poderá vicejar sem o concurso do apoio governamental? Ou aquelas manifestações de caráter mais local, que não têm a visibilidade necessária para interessar potenciais patrocinadores? E como fica a produção cultural nos Estados menos industrializados, onde a captação de recursos junto às empresas é mais difícil ainda, já que as matrizes das empresas se localizam nas regiões Sul e Sudeste? Como dar conta da nossa diversidade cultural? Como dar conta das necessidades específicas de cada região?

No caso de países como o Brasil, onde existe uma fraca tradição de recursos privados na área cultural, até agora pouco foi feito para se atrair o investidor “pessoa física”. Este é, nos Estados Unidos, o maior financiador da cultura, com valores que ultrapassam a soma do que é investido pelos poderes públicos e pelas empresas. Este é um público-alvo fundamental, principalmente quando se trata de projetos de visibilidade mais restrita – aqueles que provavelmente não interessarão a grandes empresas, mas que podem ser extremamente relevantes para grupos ou comunidades específicas. A escolha do indivíduo é por aquilo que lhe é mais próximo, por aquilo com o qual mais se identifica e pelo qual ele se dispõe não só a investir, mas também a lutar. Por isso o investidor individual é a fatia que o Brasil precisa conquistar na ampliação dos parceiros do jogo nesta articulação de esforços que, cabe insistir, têm de ser articulados por uma política pública criteriosamente escolhida.

Se, por um lado, os incentivos fiscais não podem se tornar a via exclusiva de condução do processo cultural, devendo haver uma política mais incisiva por parte do Estado, por outro lado, não se pode partilhar de determinadas ilusões próprias a formuladores de política dotados de uma postura messiânica de iluminação cultural em curto prazo, quando a visão ingênua de um processo – que é sempre de longo prazo – impulsiona iniciativas que não se apóiam numa avaliação do terreno onde se quer intervir. Políticas eficazes implicam estratégias que supõem um conhecimento que, por sua vez, requer outras formas

de ação, agora no plano da pesquisa, em que o esforço dos poderes públicos é insubstituível.

SEM MEDO DE PLANEJAR: O EXEMPLO FRANCÊS

A maioria dos países desenvolvidos faz pesquisas periódicas sobre práticas ou consumo culturais (das quais derivam estudos sobre áreas ou problemas específicos).¹¹ Com formulações de caráter distinto, que refletem as tradições históricas e culturais de cada um deles, o estudo inaugural de Pierre Bourdieu (1969)¹² sobre os museus foi o modelo que se generalizou, mesmo em âmbito internacional, e se impôs, apesar das diferenças entre as pesquisas existentes nos vários países.

A aplicação de números a pessoas e à vida cultural era um tabu até a aparição da primeira pesquisa sobre as práticas culturais dos franceses, no início dos anos 70. Dois movimentos levaram a isso. O primeiro refere-se à reflexão sobre a “esfera do lazer” associada à preocupação com o desenvolvimento cultural (redundando no paradigma da democratização cultural), iniciada durante a Segunda Guerra e que cresceu sensivelmente nos anos 50 e 60. A partir desta premissa, que na França descentralizou-se em direção ao interior e aos subúrbios, o governo passou a subvencionar de forma intensa e desenvolveram-se as relações públicas das diversas instituições, para se alcançar o público popular tão desejado. Porém, a democratização da cultura repousava sobre dois postulados implícitos: só a cultura erudita merecia ser difundida; e bastaria o encontro entre o público – considerado de forma indiferenciada – e a obra para que houvesse uma adesão. Ou seja, isso foi feito sem serem considerados o contexto sociológico e as barreiras simbólicas que envolvem as práticas de natureza artística e cultural. Esperava-se que, por meio de uma ação enérgica, “democrática” e tão bem engendrada, o acesso desse público estaria garantido. Entretanto, o problema maior aqui foi o desconhecimento do que é realmente uma população, de suas aspirações, de suas necessidades reais, de suas motivações. Na verdade, tinha-se um populismo paternalista que acreditava poder despejar sobre o povo os grandes feitos da cultura erudita, desde que se encontrasse uma pedagogia adequada. A prática redundou numa falsa democratização, pois baseava-se na crença da aptidão natural do ser humano em reconhecer de imediato “o belo” e “a verdade”, apenas pela possibilidade de ter acesso às instituições da cultura erudita. Se, apesar da elevação dos níveis de escolaridade, menos pessoas vão aos museus ou aos

teatros – as pesquisas posteriores demonstraram –, seria necessário descobrir-se o porquê e não simplesmente concluir que isso devia-se provavelmente ao fato de estas instituições não estarem sabendo fazer o seu trabalho.

Todo esse movimento, somado às necessidades de planejamento do país, levou à incorporação desse debate, fazendo com que, em 1961, pela primeira vez, a cultura fosse levada em conta no plano de metas da nação. É criada então uma comissão do equipamento cultural e do patrimônio artístico e a equipe que a compôs defrontou-se com a falta de dados estatísticos que permitissem quantificar os projetos de ação, de forma que não fosse uma mera aplicação de valores corrigidos dos anos anteriores. Mesmo neste caso, somente as grandes estruturas estáveis (museus, arquivos ou a área de arquitetura) tinham condições de fazê-lo. Portanto, a origem desses estudos na França deveu-se à necessidade de situar o desenvolvimento cultural no desenvolvimento econômico e social do país, o que exigia o fornecimento de dados concretos, de números que não existiam.¹³ Investiu-se primeiramente em programas de estudos descritivos: inventário dos equipamentos e dos animadores culturais; estatísticas de frequência; custos de investimentos e de funcionamento. Esta era uma forma de estabelecer comparações com o passado e com os países estrangeiros (uma disputa cara aos franceses) e, ao mesmo tempo, situar esta atividade dentre os demais setores da economia e da vida social do país. Desta forma, as necessidades em termos de cultura se inscreviam no conjunto de necessidades nacionais, deixando de ser vista como algo supérfluo e fruto de fantasias individuais.

Ao mesmo tempo, já que o desenvolvimento cultural deveria incluir todas as camadas sociais, era necessário pesquisar primeiro por que a cultura *não conseguia atingi-las em seu conjunto* e depois verificar por quais maneiras seria possível fazê-lo. A suposição era a de que estudos aprofundados tanto de psicologia quanto de sociologia deveriam permitir detectar as necessidades latentes e identificar as motivações escondidas por trás dos comportamentos individuais. Desta forma, poder-se-ia determinar melhor os investimentos futuros, sua natureza, porte e localização de equipamentos. Ao mesmo tempo, considerando que os modos de difusão e de vida estavam em constante mutação, seria indispensável fazer experiências, acompanhá-las de perto e tirar conclusões que possibilitassem orientar programas no futuro. Esta utilização da pesquisa poderia trazer conseqüências consideráveis: uma delas seria a introdução de uma nova maneira de serem tomadas decisões em matéria de cultura, que obrigaria a reter a cultura da forma

como ela é vivida não mais pela elite cultivada, mas pela população em geral. Outra preocupação era a de que não seria possível tratar os problemas de equipamento cultural sem considerar os meios de comunicação de massa, bem como o lazer: uma vez que a vida cultural dos indivíduos é vista como um consumo entre os demais, ela está em permanente competição com eles. Esta competição, traduzida em números, permitiria “quantificar” o setor cultural isoladamente, no que se refere aos meios pelos quais a cultura se realiza. Outro aspecto previsto era que, ao permitir comparações – quer internamente ao país, quer com outras nações – poder-se-ia aprimorar os critérios de intervenção do poder público. Desta forma, uma certa objetividade poderia ser introduzida no setor cultural.

O fato de abordar as questões culturais como problemas econômicos e sociais teria uma outra vantagem: a partir daí poderiam surgir novos argumentos e categorias que permitissem tratar aspectos que, até então, eram considerados muito mais de forma apaixonada do que de maneira objetiva (custo/benefício, horas de escuta de música em casa/ao vivo relacionadas com questões de ordem profissional, etc.). Os valores numéricos mostrariam, em certos casos, por exemplo, que não seria uma subvenção aqui ou ali que remediaria uma determinada situação, mas sim uma política de conjunto, com orientações precisas. Acreditava-se que, desta forma, o planejamento partiria dos modos de vida e das necessidades reais da população. O público torna-se assim fundamental para o planejamento de uma política cultural (daí a necessidade de conhecê-lo melhor por meio das pesquisas). Assim, os fundamentos da proposta podem se resumir em torno de critérios sociais de intervenção e definição de prioridades e de programas plurianuais, permitindo estudos em médio e em longo prazos.¹⁴

A premissa naquele momento, e que está por trás de todos os estudos previstos então, era a da democratização cultural, que, para se realizar, necessitava, em si mesma, de um diagnóstico. Este “retrato” da situação foi possível graças à pesquisa sobre as práticas culturais que fez isso pela primeira vez, promovendo três revoluções: objetivar, usando sondagens; interrogar todos e não só os iniciados; interrogá-los todos ao mesmo tempo, como forma de revelar as coerências e as relações das práticas entre si, nobres ou não. Já na primeira pesquisa os resultados apontaram a desigualdade de acesso à cultura tradicional e o peso respectivo das variáveis sociodemográficas, como o nível de educação, profissão e localização domiciliar. As pesquisas posteriores revelaram que o acesso à cultura resulta forte-

mente das transmissões familiares: qualquer que seja a profissão do chefe da unidade familiar, basta que haja um professor na família para que o acesso à cultura seja facilitado.

Desta pesquisa, realizada a cada sete anos (2.000 entrevistados em 1973; 4.000 em 1981, 5.000 em 1989; 3.000 em 1997¹⁵), derivam-se os estudos específicos sobre os públicos das diferentes áreas artístico-culturais, aprofundando aspectos mais específicos de cada uma delas. A periodicidade possibilita uma análise serial e o questionamento das grandes estratégias políticas governamentais. Neste caso específico, um dos maiores aportes das sucessivas pesquisas foi o de colocar em xeque a hipótese de que o investimento feito havia promovido uma “democratização da cultura”, meta presente na maioria das políticas públicas implementadas em diversos países.

Até a pesquisa sobre as práticas culturais, realizada em 1989, a proposta de democratização da cultura levava em conta fundamentalmente os obstáculos materiais a essas práticas. Por exemplo, a má distribuição ou ausência de espaços culturais e os preços muito altos seriam, segundo a opinião corrente, os entraves básicos a um maior consumo cultural. Os resultados da pesquisa foram de encontro a essa suposição, mostrando que as barreiras simbólicas eram o fator preponderante, impedindo que novos segmentos da população tivessem acesso à oferta da cultura “clássica”. Paradoxalmente, este é o resultado da política de democratização da cultura: ela transfere para os mais favorecidos os meios financeiros advindos dos impostos que pesam sobre o conjunto da população. No teatro, por exemplo, o rebaixamento de preços, graças às altas subvenções que reduziram as entradas a ¼ do preço real, facilitou o acesso daqueles que, por sua cultura anterior, já tinham “vontade” ou “necessidade” de frequentá-lo.

Em outras palavras, não é a redução de preços ou mesmo a gratuidade completa que alterará as desigualdades culturais. Ao contrário, a política de subvenção as reforça, uma vez que favorece a parte do público que já detém a informação cultural, as motivações e os meios de se cultivar. O mesmo fenômeno ocorreu com as casas de cultura: facilitaram as práticas do público já cultivado, mais do que conquistaram um novo público.

A força dos resultados teve papel fundamental na mudança do paradigma, pois hoje não se fala mais em democratização da cultura, mas sim em democracia cultural, que, ao contrário da primeira, tem por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento

para eles mesmos se cultivarem, segundo suas próprias necessidades e exigências. Ela pressupõe a existência não de um público, mas de públicos, no plural. Se a democratização cultural havia feito emergir a noção do “não-público”, ou seja, aqueles que nunca freqüentam as instituições e que não participam da vida cultural subvencionada pelos poderes públicos, a percepção de que esse “não-público” do teatro era público de cinema, e assim sucessivamente, obrigou a que os animadores culturais a perceberem aquilo que os especialistas de marketing já sabem há longos anos: que há a segmentação do público em subpúblicos, com suas necessidades, suas aspirações próprias e seus modos particulares de consumo.

Sabe-se que as pesquisas quantitativas jamais poderão servir para a avaliação, por exemplo, de uma política cultural, o que significaria ignorar o poder das dinâmicas tecnológicas ou econômicas e dos determinantes sociais que sempre são um desafio para essas políticas. Isto é evidente, principalmente, quando se considera a relativa incapacidade dessas pesquisas tanto de dar conta das evoluções do comportamento de microgrupos sociais, quanto de refletir fenômenos cujos efeitos podem ser decisivos sobre um domínio particular da vida cultural, mas que ainda são imperceptíveis quando se considera o conjunto da população. Para “ser visível”, neste tipo de estudo, um fenômeno deve representar de 2% a 3% da população entrevistada, ou seja, ao se pensar numa possibilidade de avaliação de políticas culturais públicas, são necessários métodos qualitativos, pois resultados consideráveis desse ponto de vista podem ser ainda (e provavelmente o são) pouco “visíveis” para se revelarem através de métodos quantitativos. Dito de outra maneira, as pesquisas quantitativas apontam tendências que podem e devem ser aprofundadas por meio de estudos qualitativos, visando alvos predeterminados (públicos de práticas específicas, ou por faixa etária, classe social, etc.). Exemplo ilustrativo desta questão é o fato de que a pesquisa de 1989 constatou a existência de novas práticas culturais, ligadas diretamente ao desenvolvimento tecnológico e econômico, que escapam à ação dos poderes públicos. Esse é o caso do setor eletrônico, que, através de sua enorme expansão e do conseqüente barateamento de preços dos equipamentos, terminou por influenciar mais as práticas musicais do que quaisquer medidas governamentais, por mais eficazes que tenham sido.¹⁶ Do ponto de vista das estratégias de governo, portanto, cada uma dessas transformações termina por questionar os responsáveis pela política cultural, demonstrando o “envelhecimento” de certas práticas e os obrigando a repensar novas estratégias.

Os resultados da pesquisa francesa, realizada em 1989 (resultados que foram confirmados pela de 1997), apontaram o quanto as práticas culturais (excluindo-se aquelas realizadas em âmbito doméstico e ligadas aos meios de comunicação de massa) continuam restritas a não mais do que 10% a 15% dos franceses. Mesmo com a duplicação do orçamento do Ministério da Cultura a partir de 1981, não se verificou a ampliação do público das práticas consideradas mais eruditas, mas sim a sofisticação do consumo de quem já o fazia.

Dois aspectos parecem fundamentais como conclusão, principalmente quando se tem como preocupação buscar instrumentos que possam nortear uma ação governamental baseada em problemas reais. Em primeiro lugar, nenhuma política que tenha como lema a democratização do acesso à cultura poderá produzir resultados sensíveis se for considerada isoladamente: as pesquisas demonstram claramente que o sistema escolar, embora não sendo o único determinante, é a ferramenta mais acessível de construção de um capital cultural, abrindo também a porta de alimentação desse capital. No entanto, um segundo aspecto fundamental deve ser trazido à reflexão: as pesquisas francesas indicam que uma política de democratização do acesso à cultura – se conseguir ultrapassar as barreiras impostas pela origem social – tem de ser pensada em longo prazo, no espaço de pelo menos duas ou três gerações, pois a construção de um capital cultural requer tempo para ser acumulado e também depende da bagagem cultural herdada dos pais.

Hoje, parece claro que a democratização cultural não é induzir os 100% da população a fazerem determinadas coisas, mas sim oferecer a todos – colocando os meios à disposição – a possibilidade de escolher entre gostar ou não de algumas delas, o que é chamado de democracia cultural. Como já mencionado, isso exige uma mudança de foco fundamental, ou seja, não se trata de colocar a cultura (que cultura?) ao alcance de todos, mas de fazer com que todos os grupos possam viver sua própria cultura. A tomada de consciência dessa realidade deve ser uma das bases da elaboração de políticas culturais, pois o público é o conjunto de públicos diferentes: o das cidades é diferente do rural, os jovens são diferentes dos adultos, assim por diante, e esta diversidade de públicos exige uma pluralidade cultural que ofereça aos indivíduos possibilidades de escolha. A idéia da democratização da cultura repousa sobre dois postulados implícitos: só a cultura erudita merece ser difundida; e basta que haja o encontro entre a obra e o público (indiferenciado) para que haja desenvolvimento cultural. Duas conseqüências advêm daí: prioridade dada aos pro-

fissionais e descentralização de grandes equipamentos (como criação de centros culturais). Pelas razões apontadas anteriormente, sabe-se que isso não resolve. A cultura erudita é apenas uma entre tantas outras, embora dominante no plano oficial por razões históricas e pelos valores que agrega. Avançar na consideração do que está implicado nesta pluralidade é retomar as distinções já feitas neste artigo, que defende uma política pública articulada que contemple as várias dimensões da vida cultural sem preconceitos elitistas ou populistas.

NOTAS

1. Utiliza-se aqui a categorização feita pelo sociólogo chileno José Joaquín Brunner, a qual parece extremamente útil para se pensar estrategicamente as políticas culturais. A separação entre essas duas dimensões permite entender a preocupação constante – e ao mesmo tempo geradora de impasses – dos gestores de políticas culturais públicas. Brunner (1993) sistematizou posições intuitivas e defendidas em Botelho (2001).
2. Para De Certeau (1994:46-7) “cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinantes relacionais.” As maneiras de organizar o cotidiano e de construir seus significados constituem um “fundo noturno da atividade social”, o que as torna dificilmente apreensíveis pelas pesquisas, principalmente as estatísticas. De Certeau distingue também dois tipos de mecanismos através dos quais os indivíduos articulam sua relação com o mundo, dependendo de sua posição diante das instâncias de poder. O primeiro refere-se aos “táticos”, que cada vez mais se multiplicam em função do “esfarelamento das estabilidades locais” e cuja lógica é regida por necessidades conjunturais. O segundo compreende os “estratégicos”, que são movidos pelo “cálculo das relações de forças” em que um sujeito de querer e poder pode ser isolado de um ambiente, o que significa dizer que há um lugar a partir do qual tal sujeito pode gerir suas relações com uma exterioridade distinta. Isto não é possível quando se trata dos mecanismos “táticos”, que correspondem a situações em que o sujeito não pode contar com um lugar que lhe seja próprio para preparar seus avanços. Já os mecanismos “estratégicos” têm como condição a primazia de um lugar, do espaço sobre o tempo, ou seja, parte de uma posição de força, por mínima que seja. Por seu lado, os mecanismos “táticos”, por não terem um lugar próprio, dependem do tempo. Dessa maneira, os “táticos” implicam estar alerta para “captar no voo” possibilidades de obter pequenas vitórias, jogando constantemente com os acontecimentos para transformá-los em ocasiões. Sem descanso, o mais frágil tem de tirar partido de forças que lhe são estranhas.
3. Para se acompanhar como tal questão interfere na prática e na política de uma instituição, ver Botelho (2001), em que são discutidos os problemas vinculados a uma prática institucional, principalmente no capítulo 4.
4. Ver Faria e Souza (1993). Neste número da revista do Instituto Pólis, confirma-se a situação periférica da cultura, mesmo em governos de esquerda, através dos relatos dos ex-secretários de cultura dos municípios de Santo André e São Bernardo do Campo, ambos no Estado de São Paulo.
5. Até o momento, este foi o discurso apregoado pela Unesco: o de que não pode haver verdadeiro desenvolvimento se a dimensão cultural não for considerada. Na verdade, só o setor de cultura o incorporou, muitas vezes por necessidades de ordem política mais geral, seja na luta contra o colonialismo cultural, político e econômico, ou contra governos ditatoriais. Não é sem razão que essa política foi tão difundida em encontros oficiais – sob a égide da própria Unesco – entre países do Terceiro Mundo. Mesmo que se concorde com esse pressuposto, deve-se atentar para o fato de que a abrangência de seus termos coloca em risco sua operacionalidade enquanto política pública liderada por um setor absolutamente periférico no conjunto das políticas governamentais. O grande risco aqui é perder de vista a necessidade de se terem estratégias viáveis, passíveis de serem alcançadas, contentando-se em ter pouca coisa além de experiências isoladas interessantes.
6. Em 1981, com a chegada do socialista François Mitterand à presidência da República, o Ministério da Cultura teve seu orçamento duplicado.

7. Este é o caso da política federal do *National Endowment for the Arts*.

8. No caso norte-americano, a presença do setor privado no apoio às artes é significativamente maior do que a do setor público. No entanto, o governo tem uma presença fundamental naquilo que chamamos de ajuda indireta, através de uma política fiscal que estimula amplamente o investimento privado: desta forma, abre espaço para que a sociedade decida, endossando indiretamente suas escolhas.

9. Esta hierarquização de prioridades deveria, inclusive, servir de critério para a aprovação de projetos para a captação de recursos privados. Na maioria dos casos de leis brasileiras de benefício fiscal, esse tipo de critério não é utilizado, fazendo com que os projetos sejam avaliados por ordem de apresentação e caso a caso.

10. Esse é o caso da *Association pour le développement du mécénat industriel et commercial* – ADMICAL, na França, que se inspirou no *Business Committee for the Arts* – BCA norte-americano. Muitos países têm associações desse tipo, que são entidades criadas pelos próprios empresários.

11. Um trabalho mais detalhado sobre as pesquisas socioeconômicas na área da cultura na França consta de meu relatório à Fapesp, depois de um período de seis meses de pesquisa no *Département des études et de la prospective* – DEP do Ministério da Cultura francês, em 1999.

12. Esse trabalho foi feito por encomenda do departamento de pesquisas do Ministério da Cultura francês.

13. Esta preocupação, que foi o grande lema nos anos 70 e 80 via Conferências da Unesco, tem sua matriz na França. Não se deve esquecer que, com sede em Paris, a Unesco foi responsável pela disseminação de questões que nasciam na França e que iam incorporando, pouco a pouco, as questões específicas de cada país, alterando seus significados originais. Para maiores detalhes ver Botelho (2001).

14. A agenda proposta por Augustin Girard (fundador e diretor do *Département des études et de la prospective*, do Ministério da Cultura francês por 30 anos) para as pesquisas do biênio 66-67 era ampla e permanece de enorme atualidade: estabelecimento de um orçamento nacional para a cultura; definição do papel do Estado e das coletividades locais; necessidade de um estatuto jurídico para os criadores; diferentes públicos, o mecenato; laços entre desenvolvimento cultural e desenvolvimento socioeconômico; carências culturais na periferia com a previsão de criação de microequipamentos culturais; formação de animadores e sua inserção nos programas escolares. Mesmo nesse momento, Girard já antecipava a distinção entre democratização cultural e democracia cultural (Moinot, 1993).

15. A pesquisa contou ainda com uma sobre-amostra de 1.350 pessoas representativas da população e que teriam assistido a um espetáculo ao vivo no curso dos 12 meses anteriores. Os resultados relativos a esta amostra suplementar ainda serão objeto de uma análise específica.

16. Ao mesmo tempo, algumas mudanças, muitas vezes motivadas por uma ação de política pública, são tão pequenas e têm uma evolução tão lenta que não conseguem ter “visibilidade” numa pesquisa por sondagem. Nesse caso, haveria a necessidade de um estudo de natureza qualitativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, P. e DARBEL, A. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris, Minuit, 1969.
- BOTELHO, I. “A diversificação das fontes de financiamento para a cultura: um desafio para os poderes públicos”. In: MOISÉS, J.A. e BOTELHO, I. (orgs.). *Modelos de financiamento da cultura*. Rio de Janeiro, Minc/Funarte, 1997.
- _____. *Romance de Formação: FUNARTE e política cultural – 1976-1990*. Rio de Janeiro, Minc/FCB, 2001.
- BRUNNER, J.J. “La mano visible y la mano invisible”. *América Latina: cultura y modernidad*. México, Editorial Grijalbo, 1993, p.205-47.
- DE CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1994.
- FARIA, H.J.B. de e SOUZA, V. de (orgs.). *Experiências de gestão cultural democrática*. São Paulo, Pólis, 1993.
- MOINOT, P. “Défis passés, défis présents”. *Trente ans au service de la vie culturelle*. Paris, MCC/La Documentation Française, 1993.
- REVISTA MARKETING CULTURAL. “Patrocínio na medida exata”. São Paulo, jun. 1998.